

ANTONIO SOMAINI

114 Slika u perspektivi
i udaljenost
promatrača*

[s talijanskoga prevela Vanja Zelić]
vzelic@gmail.com

* Prevedeno iz IL LUOGO DELLO SPETTATORE. *Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, ur. Antonio Somaini, Milano: Vita e Pensiero, 2005.

———— ANTONIO SOMAINI je docent na katedri Ekonomije i politike umjetnosti i kulturne baštine na Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano te katedri Estetike na Politecnico di Milano-Bovisa i na Academia Carrara di Belle Arti di Bergamo. U svojim radovima bavi se teorijom slike, odnosom između figurativnih jezika i teorije pogleda u modernoj filozofiji te ulogom promatrača u suvremenoj umjetnosti. Uredio je zbirku eseja kao i izložbu suvremene umjetnosti pod nazivom IL DONO. *Offerta, ospitalità, insidia* (2001) te, zajedno s Eliom Franzinijem, antologiju ESTETICA (2002). Autor je djela RAPPRESENTAZIONE PROSPETTICA E PUNTO DI VISTA (2004).

——— Postoje oblici prikazivanja koji, izgleda, mogu stvoriti figuru promatrača koja je s njima u odnosu i to tako da djeluju na prostor i vrijeme unutar kojih promatrač ostvaruje vlastito gledanje. Među njima, posebno značajan primjer predstavlja perspektiva, budući da je jedna od njezinih temeljnih karakteristika precizno smještanje u prostoru točke gledišta promatrača koji u njoj nastoji prepoznati grafičku transkripciju vizualnog aspekta prikazane scene. Ova karakteristika prikaza perspektive oduvijek je bila u središtu teorijskog promišljanja o perspektivi, kako u renesansi tako i u raspravama 17. stoljeća te u mnoštvu studija nastalih tokom dvadesetog stoljeća. Među njima posebno važnu ulogu odigrao je poznati Panofskyjev esej *LA PROSPETTIVA COME "FORMA SIMBOLICA"*,⁰¹ tekst koji postavlja čitav niz pitanja koja su—s pravom ili ne—duboko utjecala na daljnje promišljanje o statusu perspektive. Ako smatramo potrebnim još se jednom vratiti ovom tekstu, to je zato što u njemu nalazimo različite točke važne za promišljanje nekih tema koje su u središtu ove zbirke esej, posebice tema o postojećem odnosu povijesnog razvoja oblika umjetničkog prikazivanja, kao i one o oblicima promatranja. U tom smislu Panofskyjev se esej nameće još i danas kao važna referentna točka za teoriju slike, koja se poziva na iznimno plodan moment u kojem su se, krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća, povijest i znanost o umjetnosti razvile u uskom odnosu s filozofijom kulture i povijesti ideja.

Najznačajnije stranice Panofskyjevog esej, što se tiče odnosa koji slika u perspektivi uspostavlja s promatračem, nalaze se u četvrtom i posljednjem dijelu, gdje autor govori o perspektivi kao o "dvosjeklom maču", o perspektivi koja neprestano oscilira između dva suprotna pola: "ona stvara udaljenost između čovjeka i stvari (...), ali zatim uklanja tu udaljenost, apsorbirajući na određeni način u oku čovjeka svijet stvari koji postoji autonomno ispred njega; ona svodi umjetničke fenomene na strogo određena pravila, štoviše, na matematički precizna pravila, ali s druge strane čini da ona ovise o čovjeku, štoviše o pojedincu, budući da se ta pravila

01 — E. Panofsky, *LA PROSPETTIVA COME "FORMA SIMBOLICA"*, u *LA PROSPETTIVA COME "FORMA SIMBOLICA" E ALTRI SCRITTI*, uredio G. D. Neri, uz bilješku M. Dalaia, Feltrinelli, Milano 1995, str. 37–117.

odnose na psihofizičke uvjete vizualnog dojma, i budući da je način na koji djeluju određen mjestom, koje čovjek sam može odabrati, subjektivne “točke gledišta”⁰². Ono što Panofsky nastoji naglasiti u ovom odlomku jest dvoznačna pozicija slike u perspektivi, uvijek razapete između pola *objektivne* i geometrijski strukturirane imitacije fenomenološke stvarnosti i pola izričitog ukazivanja na *subjektivnu* točku gledišta onog ja čije se gledanje vraća u sliku: takva dvoznačnost čini da “povijest perspektive [može] biti shvaćena u isto vrijeme kao trijumf osjećaja stvarnosti koja udaljuje i objektivira ili pak kao trijumf volje za moć čovjeka koji teži uklanjanju svake udaljenosti; bilo kao utvrđivanje i uređivanje vanjskog svijeta, bilo kao proširivanje sfere ja”⁰³.

Posljednji dio Panofskyjevog eseja potpuno je posvećen težnji da objasni stalnu napetost između suprotnih polova koja karakterizira sliku u perspektivi, napetost koja se, kao što ćemo vidjeti kasnije u ovom eseju, može objasniti pozivanjem, bilo na pojam “simboličke forme”, koji je istih godina obrađivao Cassirer⁰⁴, bilo na Warburgovu koncepciju simbola. Počevši od koncepcije umjetnosti kao simboličke ekspresije i sintetičke i formativne djelatnosti, usmjerene na oblikovanje osjetilnih podataka, Panofsky predlaže da proučavanje renesansne perspektive pripadne području povijesti umjetnosti, ali takve koja nastoji istaknuti paralelizme i konvergencije između povijesnog razvoja oblika umjetničkog prikazivanja, “osjećaja prostora” i “prikazivanja svijeta” svojstvenih različitim kulturama. Na taj način, mimetički i spoznajni status slike u perspektivi i odnos koji ona uspostavlja s pogledom promatrača mogu se pojasniti nadovezujući se na niz polariteta u kojima se suprotstavljaju uspostavljanje udaljenosti i njezino poništavanje, autonomija objekta i njegova zavisnost od sintetičke djelatnosti i “volje za moć” subjekta, distancirana i objektivizacijska kontemplacija vanjske stvarnosti i tendencija k asimilaciji te iste stvarnosti u “ja sferu”. Oscilacija između tih različitih polariteta kreće se, prema Panofskom, oko onog što se naziva temeljnim izborom u realizaciji slike u perspektivi: izborom mjesta u prostoru ispred slike gdje će se smjestiti točka gledišta, točka koja je istovremeno središte iz kojeg potječe projekcija perspektive i mjesto na koje će se morati smjestiti gledatelj koji

teži uhvatiti u samoj slici prikladnu prezentaciju vizualnog aspekta scene koja je objekt prikazivanja. Slobodni izbor mjesta te točke gledišta za umjetnika predstavlja sredstvo pomoću kojeg usmjerava sliku u perspektivi prema jednom od suprotstavljenih polova, uz različite ekspresivne rezultate koji mogu skrivati ili naglašavati ovisnost slike o posebnosti subjektivne točke gledišta.

Na stranicama koje slijede nastojat ćemo produbiti smisao ovih Panofskyjevih tvrdnji, i to u dva različita dijela. U prvom dijelu teksta uzet ćemo u obzir način na koji se problem smještanja točke gledišta i ustanovljavanja preciznog odnosa između slike i promatrača obrađuje u onome što je u isto vrijeme prvi *teorijski* traktat o slikarstvu i prvo pisano predstavljanje metode perspektive: *DE PICTURA* Leona Battiste Albertija⁰⁵. Posrijedi je tekst u kojem geometrijska konstrukcija prostora perspektive i na njega usmjerenog pogleda ima kao cilj odrediti empatijsko sudjelovanje promatrača u prikazanom događaju, transformirajući ga u promatrača "vizionara" o kojem govori Panofsky na posljednjim stranicama eseja o perspektivi⁰⁶. S ciljem analize Albertijevog teksta, u drugom dijelu eseja koncentrirat ćemo se na različite načine na koje se, u Panofskyjevom tekstu, predstavlja pitanje statusa promatrača: promatrač čiji pogled rezultira povijesnom i kulturnom određenošću, budući da se mijenja kroz vrijeme zajedno s promjenom oblika umjetničkog prikazivanja i perceptivnih stavova kojih su oni izraz, kako su tvrdili, s različitim naglascima, autori kao što su Riegl i Benjamin.

U tijeku analize Albertijevog i Panofskyjevog teksta, pitat ćemo se u više navrata o značenju *udaljenosti* koja je, čini se, temeljna karakteristika svakog promatračkog stava—

02 — Ibid, str. 72.

03 — Ibidem.

04 — Usp. E. Cassirer, *FILOSOFIA DELLE FORME SIMBOLICHE*, 3 voll., tal. prijevod E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1987. (Ernst Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika*, Dnevnik: Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1985.)

05 — L. B. Alberti, *DE PICTURA*, u *OPERE VOLGARI*, III, ured. C. Grayson, Laterza, Bari 1073., str. 5–107.

06 — Cfr. Panofsky, *LA PROSPETTIVA COME "FORMA SIMBOLICA"*, str. 76.

stava usmjerenog, bilo prikazivanju u pravom smislu te riječi, bilo svakom isječku stvarnosti koji se kontemplira *baš zato* što predstavlja prikaz⁰⁷. Oba teksta, iako polaze od različitih pretpostavki, povezuju sliku u perspektivi s dinamikom unutar koje se izmjenjuju stvaranje i manjak udaljenosti između promatrača i cilja njegova promatranja. Oscilaciju Alberti objašnjava pozivajući se na geometrijske zakone optike te na retoričku i narativnu funkciju svojstvenu slikarskom prikazu, a Panofsky je, pak, vraća na prožimanje objektivnog i subjektivnog što karakterizira svaku simboličku formu te na povijesnost viđenja svijeta i osjećaja prostora koji nalaze izraz u oblicima umjetničkog prikazivanja. U oba slučaja, ono što je u pitanju jest *mjesto* promatrača, mjesto koje mu dodjeljuje sam prikaz u perspektivi i koje se može razumjeti na temelju dva različita značenja: kao njegovo precizno smještanje u *prostor* ispred slike, s mogućnošću uvjetovanja *njegovog stava prema na njoj prikazanoj stvarnosti* i kao njegova pozicija u povijesnom razvoju različitih oblika promatranja.

——— 1. GEOMETRIJSKA KONSTRUKCIJA POGLEDA I RETORIČKA FUNKCIJA SLIKE U “DE PICTURA” LEONA BATTISTE ALBERTIJA — Geometrijska konstrukcija slike u perspektivi, kao što je poznato, zahtijeva da se svi pravci okomiti na površinu prikaza sijeku u jednoj točki, tzv. “glavnoj točki”, što predstavlja prikaz, duž osi pravokutne na samu površinu prikaza, točke gledišta u kojoj se nalazi središte prikaza. Tu glavnu točku Alberti u DE PICTURA naziva “središnjom točkom” i od 17. stoljeća nadalje bit će shvaćena kao “točka bijega” u pravom smislu te riječi, projektivna slika bilo točke gledišta promatrača u prostoru ispred slike bilo zamišljene točke presijecanja, na beskonačnoj udaljenosti, pravaca okomitih na sliku. Odluka o poziciji središnje točke izdvaja tako os duž koje se nalazi točka gledišta, čija se točna pozicija može uočiti tek nakon što se definira udaljenost između same točke gledišta i površine prikaza. Na taj je način odnos između slike u perspektivi i njezinog “idealnog” promatrača—promatrača koji poznaje njezine zakone i poštuje njezine upute—na neki način izgrađen *a priori* geometrijski, budući

da je, kako je prije rečeno, pogled promatrača implicitno pozvan da se smjesti u jedinu točku kojom prikaz perspektive grafički uspostavlja statično i monokularno gledanje.

Ovoga su itekako bili svjesni autori traktata u renesansi, koji su se u više navrata pitali o različitim faktorima koji mogu uvjetovati *pragmatiku* slike u perspektivi, tj. način na koji promatrač vidi i recipira sliku. U tekstovima o perspektivi autora kao što su Alberti, Piero della Francesca, Leonardo, Dürer, Vignola i Palladio—da navedemo samo neke od glavnih imena—nalazimo čitav niz rasprava o pravoj udaljenosti na koju treba smjestiti točku gledišta u odnosu na plan prikaza, kako bi se izbjegle distorzije ili “marginalne devijacije” koje bi umanjile povjerenje u istinitost prikaza u perspektivi; o najprikladnijoj poziciji glavne točke kako bi se na slici uspostavila ptičja ili žablja perspektiva, frontalna ili bočna, simetrična ili asimetrična; ili o tome treba li točka gledišta, određena na slici, voditi računa o stvarnom prostornom smještaju i o pokretljivosti pogleda promatrača kojima se slika obraća u konkretnom kontekstu u kojem je prikazana⁰⁷. Budući da, prema velikom broju umjetnika i autora traktata u renesansi i 17. stoljeću, svaka ispravno konstruirana slika u perspektivi pretpostavlja jednu “pravu” točku gledišta—čija je subjektivnost istovremeno ključ pristupa

07 — Tema udaljenosti u središtu je Blumenbergove rekonstrukcije povijesti metafore brodoloma s promatračem, metafore koja, kao što je poznato, svoju najpoznatiju formulaciju ima u drugoj knjizi Lukrecijevog djela *DE RERUM NATURA*: “Suave, mari magno turbantibus aequora ventis, / e terra magnum alterius spectare laborem; / non quia vexari quemquamst iocunda voluptas, / sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.” (Lukrecije, *DE RERUM NATURA*, II, 1–4, verzija, uvod i bilješke E. Cetrangolo, esej B. Farringtona, Lukrecije “O prirodi”, Sansoni, Firenca 1969, str. 73: “Lijepo je dok se na moru sudaraju vjetrovi, / i tamno prostranstvo voda se uznemirava, / gledati s kopna daleki brodolom: / ne raduje te prizor tuđe propasti, / već udaljenost od sličnog udesa.”) Usp. H. Blumenberg, *NAUFRAGIO CON SPETTATORE. PARADIGMA DI UNA METAFORA DELL’ESISTENZA*, Uvod R. Bodei, Il Mulino, Bologna, 1985.

08 — Kao primjer načina na koji se o problemu prepoznavanja prave točke gledišta određena slikom u perspektivi diskutira u renesansnim i sedamnaestostoljetnim raspravama o perspektivi, A. Somaini, *RAPPRESENTAZIONE PROSPETTICA E PUNTO DI VISTA. DA LEON BATTISTA ALBERTI AD ABRAHAM BOSSE*, Cuem, Milano 2004. Za fenomenološko objašnjenje koncepta “točke gledišta”, usp. P. Spinicci, *IL PALAZZO DI ATLANTICA. CONTRIBUTI PER UNA FENOMENOLOGIA DELLA RAPPRESENTAZIONE PROSPETTICA*, Guerini, Milano 1997, poseb. str. 50–101.

mimetičko-objektivnoj vrijednosti slike—važno je razumjeti da li se ta točka gledišta mora podudarati sa stvarnom pozicijom konkretnog promatrača koji će se nalaziti ispred slike ili je pak na promatraču da se smjesti, ako ne fizički, onda barem idealno, u točku gledišta koju je *naznačila* ta ista slika. Ono što jasno proizlazi iz čitanja traktata renesanse i 17. stoljeća na ovu temu, među kojima se nalazi i *DE PICTURA* Leona Battiste Albertija kojemu ćemo sada posvetiti posebnu pažnju, jest činjenica da je u izboru pozicije glavne točke te izboru udaljenosti između površine prikaza i točke gledišta, u igri sam status slike u perspektivi: njezina kognitivna vrijednost i narativna djelotvornost, odnosno njezina sposobnost da se nametne kao prikladna zamjena vizualnog aspekta prikazanih predmeta i stoga kao mjesto djelotvorne i uvjerljive naracije. Isto kao što je u igri status promatrača, precizno smještenog u prostor ispred slike, promatrača čiji pogled usmjerava i gradi sama slika. Pogledajmo, dakle, kako se pitanje točke gledišta i odnosa između slike i promatrača postavlja u *DE PICTURA*.

——— 1.1. OPTIKA I RETORIKA — “Nitko ne poriče da stvari koje ne možemo vidjeti ne pripadaju slikaru. Slikar promišlja jedino kako prikazati ono što se vidi”⁹. U toj odlučnoj tvrdnji izražena je jedna od središnjih teza Albertijevog traktata: objekt slikarstva je *vidljivo* te ono može odgovarajuće prikazati vizualni aspekt stvarnosti, samo svjesnim nadovezivanjem na geometrijsku strukturu optike. Mimetička i istinosna vrijednost slikarskog prikaza tako se temelji na analogiji između prirodnog gledanja i prikaza u perspektivi: geometrijska svojstva prvog, koje je tradicija studija o optici, s porijeklom u Euklidovoj teoriji, odavno proučila, iz temelja strukturiraju drugi, kao što Alberti jasno pokazuje u prvoj, “potpuno matematičkoj”, knjizi djela *DE PICTURA*, koja nastoji povezati slikarstvo sa svojim “korijenima u prirodi”¹⁰. Euklidova geometrija i zakoni optičke geometrije preuzeti su polazeći od strogo slikarske točke gledišta: još od prvog odlomka prve knjige traktata Alberti tvrdi da se obraća čitatelju “ne kao matematičar, nego kao slikar”¹¹, odnosno kao netko tko se poziva na geometrijske ciljeve i svojstva, ne oba-

zirući se na njihovu čistu nematerijalnost i primjenjujući ih na područje slikarstva, koje kao cilj ima stvaranje *vidljivih* prikaza. Ovo distanciranje od čiste nematerijalnosti geometrijskih tijela očito je još kod Albertijeve definicije onog tijela koje je istovremeno najmanja cjelina geometrijskog koda i prvi element koda crteža, *točke*: “Smatram da, kao prvo, moramo znati kako je točka znak koji se ne može rastaviti na dijelove. Znakom ovdje zovem bilo koju stvar koja se nalazi na površini *tako da je oko može vidjeti*”¹². Euklidova definicija točke kao “onoga što nema dijelove” tako se neposredno prenijela u slikarsku dimenziju pomoću pojma *vidljivog znaka*, kao što Alberti potvrđuje u ELEMENTI DI PITTURA: “Kažu da je točka ono što se nikako ne može razdvojiti na dijelove ... Što se naših slikara tiče, mi u slikarstvu točkom nazivamo onaj sitan trag od kojeg ništa ne može biti manje”¹³. Takvo razlikovanje *slikarske* i *matematičke* točke—gdje je prvo grafička transkripcija drugog—pojavit će se kasnije, kako u Leonardovim spisima, tako i u DE PROSPECTIVA PINGENDI Piera della Francesca, gdje umjetnik razlikuje čisto geometrijsku dimenziju, u kojoj su točka i linija “primjetne samo intelektu” i specifično polje “perspektive”, čije prikazivanje “oči moraju razumijeti”: u tom drugom polju točka se može definirati kao “najmanja stvar koju oko može obuhvatiti”¹⁴.

Nakon sintetičkog opisa funkcioniranja gledanja, pomoću reference na “vizualnu piramidu” kojoj se vrh nalazi u oku i kojoj je volumen sastavljen od “linija gledanja”, Alberti ustvrđuje da se slikarski prikaz mora koncipirati kao “sjecište” te iste piramide: “tko motri sliku vidi određeni presjek piramide. Stoga slika neće biti ništa drugo do sjecište vizualne piramide, *prema danoj udaljenosti, položaju centra*

09 — Alberti, DE PICTURA, I, 2, str. 10 [Citate iz DE PICTURA prevela Iva Ogrizović (nap. prev.)]

10 — Ibid, Prolog, str. 8

11 — Ibid, I, 1, str. 10

12 — Ibid, 2, str. 10.

13 — L. B. Alberti, ELEMENTI DI PITTURA, u OPERE VOLGARI, III, ured. C. Grayson, Laterza, Bari 1973. str. 114–116.

14 — Piero Della Francesca, DE PROSPECTIVA PINGENDI, kritičko izdanje uredio G. Nicco Fasola, lekt. E. Battisti, Le Lettere, Firenze 1984., str. 65.

i ustroju svjetlosti, na određenoj površini prikazanoj *umjetnim* linijama i bojama”¹⁵. Pomoću takvog optičko-geometrijskog strukturiranja, slikarski se prikaz nadovezuje, uz punu teorijsku svijest, na vlastite projektivne korijene, na koje se Alberti poziva u drugoj knjizi djela *DE PICTURA* citirajući Kvintilijana koji je tvrdio “kako su stari slikari običavali ocrtavati sjenu na suncu te se otuda počela razvijati umjetnost”¹⁶. Teza o porijeklu slike iz ocrtanog obruba sjene, pojavljuje se, kao što je poznato, i u xxxv. knjizi Plinijeva djela *STORIA NATURALE*, na mjestu gdje se govori o kćeri lončara Butadesa koja pomoću tog sredstva fiksira u vremenu lik svog ljubavnika pred njegov polazak u rat.¹⁷ Čin koji opisuje Plinije—u kojem vizualizacija obruba sjene predstavlja prikaz predstojeće i bolne odsutnosti—kod Albertija se zamijenjuje elaboracijom geometrijske metode pomoću koje se projektivna slika stvari koje se žele prikazati fiksira na površinu. Plan koji se, prema Albertiju, mora shvatiti kao “prozor” ili površina od prozirnog stakla i koji ne predstavlja u tolikoj mjeri neodređeni otvor na još neodređenom vidljivom ili na arbitrarno izabranom djeliću stvarnosti, koliko jasno omeđeni prostor unutar kojeg se konstituira, kao na pozornici, ono što je vidljivo, već artikulirano i organizirano u narativnu formu, formu koju Alberti naziva “pričom” i koja čini, prema onom što čitamo u *DE PICTURA*, “najveće djelo slikara”¹⁸. Prostor prikazivanja koji definira “ocrtavanje”—jedan od tri momenata na koje Alberti razlaže ostvarenje slikarskog prikaza, uz “kompoziciju” i “primanje svjetla”—nije, dakle, fragment beskonačnog vidljivog svijeta koji se nastavlja i izvan rubova okvira, nego dovršen i u sebe zatvoren totalitet, čiji se dijelovi—površine, udovi, tijela—moraju sjediniti u cjelinu u skladu s naputcima pojma *concinnitas* koji slikar mora moći pronaći u prirodnom poretку. Takvu sintezu, pomoću koje se različite komponente pojma “priča” harmonično sjedinjuju, Alberti smatra drugim momentom u kojem se artikulira stvaranje slikarskog prikaza: moment kompozicije, kojem je posvećen veliki dio druge knjige djela *DE PICTURA*, gdje nalazimo termine oko kojih se artikulira Albertijev diskurz o ljepoti, tj. profinjenosti, kopijama, raznovrsnosti, ornamentima, dekoru. Termini koji, u neku

ruku, nalaze sintezu u pojmu *concinnitas*, a on, kao što je poznato, tvori jedan od ključnih dijelova Albertijeve misli.

Širina Albertijevih opservacija, u drugoj knjizi djela *DE PICTURA*, o kompoziciji i pojmu "priče", naglašava jednu od glavnih teza traktata: tezu prema kojoj slikarstvo prije svega ima retoričko-narativnu svrhu, tj. mora prezentirati *djelotvornu i uvjerljivu* naraciju. U humanističkom obrazovanju slikara koji mora biti "učen u svim slobodnim vještinama"¹⁹, studij vizualne geometrije mora, dakle, stajati uz bok studiju retorike, u kako bi se usavršila sposobnost sastavljanja učinkovite narativne kompozicije: "snažno preporučam svakom slikaru da se zbliži s pjesnicima, govornicima i s ostalima koji su učeni u književnosti jer oni će im dati nove ideje ili će sigurno doprinjeti lijepom sastavljanju priče, pa će sigurno svojim slikanjem steći ime i mnoge pohvale"²⁰. Uzdizanje slikarstva na razinu slobodne vještine u pravom smislu te riječi, ostvaruje se, dakle, pomoću dvostrukog odnosa s geometrijskom optikom i retorikom. Sukladno tome, definicija odnosa slikarskog prikaza i promatrača temeljit će se bilo na geometrijskoj konstrukciji prostora perspektive i, slijedom toga, na prostornom smještaju točke gledišta, bilo na vještom upravljanju pogledima i pokretima prikazanih figura, s ciljem emotivnog sudjelovanja promatrača.

Koncepcija slikarstva koju nam Alberti sistematično predstavlja u svom traktatu jest, dakle, disciplina koja se temelji na prirodnim zakonima optike i koja se svjesno poziva na tradiciju klasične retorike s ciljem da potencira njezine narativne sposobnosti i sposobnosti uvjeravanja. Kao takvo, slikarstvo se nudi kao disciplina izričito teorijskih temelja koja se može legitimno poučavati. Disciplina u kojoj, kao što

¹⁵ — Alberti, *DE PICTURA*, I, 12, str. 28.

¹⁶ — Ibid, II, 26, str. 46.

¹⁷ — Usp. Plinio II Vecchio, *STORIA NATURALE* XXXV., 15 i 43, Einaudi, Torino 1964. O ovoj temi, usp. V. Stoichita, *BREVE STORIA DELL'OMBRA. DALLE ORIGINI DELLA PITTURA ALLA POP ART*, Il Saggiatore, Milano 2004.

¹⁸ — Alberti, *DE PICTURA*, II, 33, str. 58.

¹⁹ — Ibid, III, 53, str. 92.

²⁰ — Ibid, III, 54, str. 94.

će Alberti ustvrditi kasnije u *DE RE AEDIFICATORIA* također i u vezi arhitekture, faza projekta i nacрта igra glavnu ulogu: “Kada krećemo slikati priču, prvo ćemo mnogo razmišljati na koji bi način i kojom kompozicijom bila najljepša, uobličiti ćemo svoje zamisli i konstrukcije cijele priče i svakog njenog dijela te ćemo pozvati sve prijatelje kako bismo se o tome posavjetovali. I tako ćemo se potruditi da svaki dio imamo dobro promišljen, kako u djelu ne bismo imali niti jednu stvar za koju ne znamo gdje i kako bi je trebalo uobličiti ili smjestiti.”²¹ Upravo se u toj preliminarnoj fazi, u kojoj je duhovna instanca ideje u potrazi za odgovarajućim grafičkim prikazom, donosi odluka o poziciji one “središnje točke” koja će postati težištem cijelog prikaza i koja će promatraču jasno naznačiti gdje se nalazi prava točka gledišta za promatranje slike.

——— 1.2. SREDIŠNJA TOČKA I TOČKA GLEDIŠTA — “Kao prvo, tamo gdje mislim slikati *ucrtavam pravokutnik željene veličine* koji smatram otvorenim prozorom kroz koji promatram ono što ću ovdje naslikati. (...) Zatim unutar toga četverokuta, *gdje mi odgovara, stavljam jednu točku* koja zauzima ono mjesto u kojem presjeca središnji pravac i zbog toga je zovem središnja točka.”²² U ovih nekoliko rečenica iz prve knjige djela *DE PICTURA* jasno dolazi do izražaja preliminarna uloga pozicioniranja “središnje točke” u realizaciji slikarskog prikaza u skladu sa zakonima perspektive. Kako bi prikazana slika na odgovarajući način mogla ponovno uspostaviti vizualni aspekt stvarnosti i preuzeti ulogu “otvorenog prozora” kroz koji se može proučavati prikazana, kristalno jasna, scena, dva su, na neki način *uvodna* čina, koja slikar mora poduzeti: omeđivanje plana prikaza i određivanje mjesta središnje točke. Prvi čin ustanovljuje jasnu razliku između *vanjskog* i *unutrašnjeg*, koju kasnije materijalna prisutnost okvira eventualno može utvrditi ili istaći²³: ograđivanjem “pravokutnika” djelić vidljivog prostora izrezan je, izoliran i označen kao prostor prikaza, prostor koji se na taj način razlikuje u odnosu na vlastiti kontekst i predstavlja kao autonoman. Ovaj čin ima također i funkciju fokalizacije pogleda promatrača, pozivajući ga da preuzme precizan

način gledanja: zatvaranju figurativnog prostora prema vanjskome odgovara ustanovljavanje posebnog odnosa slike i pogleda onoga tko stane ispred nje. Opisani prostor jest prostor koji se mora *proučavati* s određene točke gledišta, čije određivanje mjesta slikar počinje definirati upravo pomoću smještanja središnje točke na plan prikaza.

Drugi čin Alberti isprva predstavlja kao *slobodni* čin, koji je zavisan od slobodnog kompozicijskog izbora umjetnika: središnja točka može se smjestiti "gdje mi odgovara", no rečenica koja netom slijedi, čini se, dajući preciznu uputu nastoji ograničiti ovu slobodu: "Bilo bi dobro smjestiti točku iznad donje linije četverokuta ne više od visine čovjeka kojeg bih tamo naslikao, tako da se *i onaj koji promatra i promatrane naslikane stvari čine istovjetni u svojem istom planu*"²⁴. Apstraktni prostor iz prethodnog odlomka—četverokutan, omeđen i odvojen od konteksta—Alberti sada opisuje kao prostor prikazivanja u koji se pohranjuje određeni sadržaj. Sada pred sobom imamo sliku koja sadrži figure i čija se kompozicija mora pokoriti glavnoj svrsi svakog slikarskog prikaza, odnosno uvjerljivoj i djelotvornoj naraciji "priče"²⁵. Kad slika bude osnažena narativnom funkcijom, pozicioniranje središnje točke može jedino odgovarati potrebi da se jasno definira odnos same slike i pogleda promatrača.

21 — Ibid, III, 61, str. 102.

22 — Ibid, I, 19, str. 36.

23 — O ulozu okvira kao granice između okolnog prostora i prostora prikaza te kao sredstva koje može utjecati na pogled promatrača, usp. L. Marin, *LE CADRE DE LA REPRESENTATION ET QUELQUES-UNES DE SES FIGURES*, in ID., *DE LA REPRESENTATION*, Recueil établi par D. Arasse – A. Cantillon – G. Careri – D. Cohn – P.-A. Fabre – F. Marin, Gallimard, Paris 1994, str. 342–363. cfr. također J. Ortega Y Gasset, *MEDITAZIONI SULLA CORNICE*, u *I PERCORSI DELLE FORME. I TESTI E LE TEORIE*, ured. M. Mazzocut-Mis, Bruno Mondadori, Milano 1997. G. Simmel, *LA CORNICE DEL QUADRO. UN SAGGIO ESTETICO*, u *I PERCORSI DELLE FORME; GROUPE μ* (F. Edeline – J.-M. Kinkenberg – Minguet), *Semiotique et rhetorique du cadre*, "La part de l'oeil", 1989, 5, str. 115–151; J. C. Lebensztejn, *A PARTIR DU CADRE (VIGNETTES)*, u *ANNEXES – de l'oeuvre d'art, La part de l'Oeil*, Paris 1999, str. 181–223; A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, "Materiali di estetica", 2001, 5; P. Duro (ur.), *THE RHETORIC OF THE FRAME. ESSAYS ON THE BOUNDARIES OF THE ARTWORK*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

24 — Alberti, *DE PICTURA*, I, 19, str. 36.

Albertijeva je preporuka u tom smislu vrlo precizna: središnja točka mora se postaviti tako da stvori dojam *kontinuiteta* između prostora prikazanog na slici i konkretnog prostora u koji se smješta promatrač. Treba postupiti na način da se oboje, i “onaj koji promatra” i “promatrane naslikane stvari”, čine smještenima u istom planu, u istom prostoru, tako da se neutralizira granica između prikazanog prostora i prostora koji ga okružuje, transformirajući je u prag koji se slobodno može prijeći, a da se ne ukine kontinuitet. Prvi čin razgraničenja kojim se prostor prikaza izolira od konteksta čini se negiran drugim, onim na kojem se temelji konstrukcija perspektive koja je kadra približiti sliku promatraču. Prema Albertiju, samo na osnovi blizine slike u perspektivi i prostora našeg konkretnog iskustva slikarstvo može u potpunosti razviti vlastitu sposobnost ustanovljavanja komunikacijskog odnosa s promatračem, pozivajući ga pred sliku kao svjedoka-sudionika, spremnog da se zaplete u igru svjesne iluzije, ili *koluzije*²⁶, zahvaljujući kojoj slika ostvaruje vlastitu retoričku moć i moć uvjeravanja. Promatrač kojeg Panofsky opisuje kao vizionara (*Visionär*), aludirajući na činjenicu da u slučaju religioznog slikarstva kontinuitet figurativnog i okolnog prostora, omogućen metodom perspektive, čini da se prikazani događaji predstave promatraču snagom i uvjerljivošću “neposredno proživljenog iskustva”, smještenog u “vidljivi, naizgled prirodni prostor”: “konceptija perspektive (*die perspectivische Anschauung*) onemogućava religioznoj umjetnosti svaki pristup sferi *magičnog* (*des Magischen*), unutar koje samo djelo stvara čudo te sferi dogmatsko-simboličkog (*des Dogmatisch-Symbolischen*), unutar koje se potvrđuje ili naviješta čudo—ali joj otvara potpuno novu sferu, sferu vizionarskog (*des Visionären*), unutar koje čudo postaje promatračevo neposredno proživljeno iskustvo, budući da nadnaravni događaji probijaju u naizgled prirodni vidljivi prostor koji mu je svojstven i omogućavaju mu “prodiranje” upravo u njihovu nadnaravnu bit; osim toga, religioznoj umjetnosti otvara sferu *psihološkog* (*des Psychologischen*) u najvišem smislu, u okviru kojeg se čudo sada događa u duši čovjeka prikazanog na umjetničkom djelu”²⁷.

Nakon razgraničenja figurativnog plana i smještanja središnje točke, treći moment pomoću kojeg se u Albertijevom djelu *DE PICTURA* utemeljuje odnos između slike i promatrača temelji se na točnoj definiciji *udaljenosti* između promatrača i plana prikaza. Udaljenosti koju slikar može slobodno odabrati—kao što piše Alberti, “zatim određujem, koliko želim, udaljenost od oka do slike”—ali na koju, čini se, ipak, na neki način utječe sama priroda: svaki slikar “se postavlja na udaljenost koju daje priroda, kao da tamo traži točku i vrh piramide, otkuda smatra da se naslikane stvari najbolje vide”²⁸. Upravo o toj udaljenosti, kao što će kasnije ponavljati Piero della Francesca i Leonardo, ovisi mimetička moć slike u perspektivi: “niti jedna naslikana stvar nikad neće biti ravna stvarnoj gdje *nema određene udaljenosti* da bi se one vidjele”²⁹. Vjernost je geometrijski utemeljena na odnosu proporcionalnosti koji postoji između slike naslikane na sjecištu vizualne piramide i prikazanih predmeta, koji tvore bazu³⁰ te iste piramide, i čini da slika participira u sukladnoj i komparativnoj sklonosti koja karakterizira spoznaju uopće. Kao što piše Alberti, “sve se stvari poznaju zbog usporedbe”³¹, a preuzimanje Protagorine izreke prema kojoj je čovjek “mjera svih stvari”³² ne služi u *DE PICTURA* kako bi se pokazala nemogućnost objektivne spoznaje stvari i zanos skeptičnim relativizmom nego kako bi se potvrdio čovjek kao središte, čije se tijelo emblematično uzdiže, prema Vitruviju, kao *mjera* ne samo građevina i predmeta prikazanih na slici, nego općenito svih stvari.

26 — Usp. M. Kemp, *PROSPETTIVA E SIGNIFICATO: ILLUSIONE, ALLUSIONE E COLLUSIONE*, u ID., *IMMAGINE E VERITÀ. PER UNA STORIA DEI RAPPORTI FRA ARTE E SCIENZA*, Il Saggiatore, Milano 1999, str. 105–123.

27 — Panofsky, *LA PROSPETTIVA COME “FORMA SIMBOLICA”*, str. 76.

28 — Alberti, *DE PICTURA*, I, 12, str. 28.

29 — Ibid, I, 19, str. 38.

30 — Usp. I, 15, str. 32: “Tako ostaje očito kako će svako sjecište vizualne piramide, koje je paralelno s viđenom površinom, biti proporcionalno toj promatranoj površini.”

31 — Ibid, I, 18, str. 34.

32 — Ibidem.

Vjernost slike i njezin proporcionalni odnos s prikazanom izvanjskom stvarnošću mogu se jasno vizualizirati, prema Albertiju, pomoću poluprozirnog vela postavljenog između oka i scene koju se treba prikazati. Funkcija albertijanskog vela—kao i različitih naprava za perspektivu koje se njime inspiriraju, prvenstveno onih koje je u traktatu *Underweysung der Messung* opisao Dürer—jest materijalizacija sjecišta vizualne piramide, stabilizacija promatračeve točke gledišta te omogućavanje jasnog i jednoznačnog fiksiranja projekcije oblika predmeta koje treba predočiti na planu prikaza. Na taj se način slika definitivno nameće kao mimetička i proporcionalna reprezentacija vidljive stvarnosti: prozor otvoren u svijet, ali i “sef”—da preuzmemo metaforu koju predlaže John Berger³³—u kojem se vidljivo fiksira, imobilizira, pohranjuje na sigurno tako da izvornu umjetnikovu viziju može oživiti svaki promatrač spreman smjestiti se na točku gledišta koju je sama geometrijska struktura prikaza. Slikarski prikaz tako zadobiva svu snagu vlastite evokacije, snagu koja ga čini sličnim prijateljstvu i koja nas još jednom vraća činu Butadesove kćeri: “slikarstvo u sebi sadrži božansku snagu ne samo kao u prijateljstvu, koje ljude koji su odsutni čini prisutnima, već i više jer mrtve nakon mnogo stoljeća čini skoro živima time što se prepoznavaju s mnogo divljenja vještini i s mnogo užitka”³⁴.

——— 1.3. POGLED “UKAZIVATELJA” — Slikarski prikaz koji Alberti teorijski obrađuje, međutim, ne oslanja se samo na geometriju kod predodređivanja načina gledanja kojem će se podvrći te kod prisvajanja one “božanske snage” koja prikaz čini sukladnim prijateljstvu. Trima momentima razgraničenja plana prikaza, određivanja mjesta središnjoj točki te definiranja udaljenosti između točke gledišta i slike, pridružuje se moment ekspresivne karakterizacije prikazanih figura, čiji pogled i pokreti mogu značajno pridonijeti usmjeravanju promatračeva pogleda. Kao što smo mogli vidjeti, razgraničenje prostora prikaza pridonosi fokusiranju promatračeve pažnje na sliku, dok odluka da se središnja točka smjesti na način da se čini kao da su “onaj koji promatra i promatrane naslikane stvari” smješteni u isti plan, doprinosi stvaranju iluzornog prostora koji djeluje kao produžetak

realnog prostora u kojem promatrač može idealno projicirati vlastito sudjelovanje u prikazanoj radnji, u tom i ohrabren eventualnom prisutnošću figura koje, direktno se obraćajući pogledom i gestama, povećavaju njegovo emotivno sudjelovanje. U tom smislu Alberti naglašava važnost uvođenja u prikaz figura u ulozi “*ukazivatelja*” koje bi svojim pokretima i pogledom upozoravale i upućivale promatrača sugerirajući mu najprikladniju emotivnu reakciju: “Dobro je kad u priči postoji ono što nam ukazuje i pokazuje što se u njoj događa, ili poziva rukom da pogledamo, ili gnjevnim licem i uzne-mirujućim očima prijeti kako im se nitko ne bi približio, ili ukazuje na neku opasnost ili prekrasnu stvar, ili te poziva da zajedno plaćete ili se smijete.”³⁵ U temelju takvog pozivanja na retoričku snagu slike nalazi se prepoznavanje mogućnosti empatijskog prijenosa osjećaja, što slikar može olakšati prikazivanjem tjelesnih manifestacija koje ti osjećaji u čovjeku izazivaju: “Po prirodi, a ništa kao ona ne stremlji sličnim stvarima, *plaćemo s onim koji plače, smijemo se s onim koji se smije, žalimo se s onim koji se žali*. No, ovi pokreti duše prepoznaju se prema pokretima tijela. Tako vidimo kad je netko rastužen jer briga pritišće, a misao opsjeda, njihove snage i osjećaji gotovo otupjeli, držeći se tromo i lijeno svojim blijedim i klonulim udovima. U onoga tko je melankoličan vidjet ćeš naborano čelo, u vratu mlitavost, sve u svemu svaki njegov ud beživotno i nemarno visi. Međutim, kod onoga tko je ljut, stoga što ljutnja razdražuje dušu, oči i lice pune se srdžbom, zažaruju se u boji i svaki njegov ud, kao u pomami, srčano zamahuje. Kod ljudi veselih i radosnih pokreti su slobodni i s određenom ugodnom gibljivošću...”³⁶.

“Teorijski” lik ili “metafigura recepcije prikaza *u samom prikazu*”, kako ga naziva Marin³⁷, albertijanski *ukazivatelj* pridonosi, dakle, tomu da slici bude moguće prikazati,

33 — Usp. J. Berger, *WAYS OF SEEING*, Penguin, London 1990, str. 109: “a safe into a wall, a safe in which the visible has been deposited”.

34 — Alberti, *DE PICTURA*, II, 25, str. 44.

35 — *Ibid*, II, 42., str. 72.

36 — *Ibid*, II, 42., str. 70–72.

37 — Usp. L. Marin, *FIGURES DE LA RÉCEPTION DANS LA REPRÉSENTATION MODERNE DE PEINTURE*, u *ID.*, *DE LA REPRÉSENTATION*, str. 319.

na svojoj vlastitoj površini, ispravne načine vlastite recepcije onog promatrača kojemu se slikarski prikaz o komu se raspravljalo u djelu *DE PICTURA* obraća kao neophodnom elementu, zahvaljujući kojem može izvršiti vlastitu estetičku, retoričku i narativnu funkciju. U Albertijevom diskurzu, drugim riječima, slika ne postoji bez primatelja: vidljivost i narativni sadržaj slike ne mogu se promišljati bez konkretnog čina gledanja i “čitanja”, a slikom predstavljena priča utvrđuje se kao estetski događaj i kao uspješna slika tek u trenutku recipiranja i prepoznavanja od strane promatrača čiji je stav recepcije pod utjecajem zakona geometrijske optike kao i nepisanih zakona empatijskog sudjelovanja.

Stav promatrača prema slici u perspektivi, kakav opisuje Alberti u djelu *DE PICTURA*, rezultat je, dakle, niza izbora bilo geometrijskog, bilo slikarsko-ekspresivnog karaktera—razgraničenje figurativnog prostora, prostorno smještanje točke gledišta, gestualnost i rječiti pogled figura u ulozi *ukazivatelja*—koje imaju jasnu retoričku funkciju, funkciju pojačavanja uvjerenosti prikazane “priče” i to emotivnim uključivanjem promatrača. Svi potezi koje opisuje Alberti zajedno igraju na stvaranje udaljenosti i njeno poništavanje: fokusiranje i postavljanje na određenu udaljenost kao rezultat čina kojim se figurativni prostor izdvaja unutar vidljivog prostora uklopljeni su približavanjem tog figurativnog prostora prostoru promatrača omogućenom prikladnim pozicioniranjem središnje točke i gestualnosti *ukazivatelja*. Takva oscilacija između blizine i daljine, kao što smo mogli vidjeti na početku, prožima interpretaciju spoznajnog statusa slike u perspektivi i njezinog odnosa s promatračem kakav predlaže Panofsky, prema kojem izbor mjesta točke gledišta predstavlja os oko koje kruži sposobnost slike u perspektivi da se kreće između suprotnih polova objektivne udaljenosti i apsorpiranja prikazanog u ja sferu. Kao što ćemo vidjeti na stranicama koje slijede, način na koji Panofsky interpretira ovaj polaritet pod snažnim je utjecajem bilo odabira da se referira na koncept simboličke forme koji je obradio Cassirer, bilo potrebe za konfrontiranjem s koncepcijom polarnosti simbola Aby Warburg.

2. PERSPEKTIVA KAO SIMBOLIČKA FORMA I PITANJE TOČKE GLEDIŠTA — Kao što je poznato, jedna od središnjih teza Panofskyjeva eseja jest teza kojom se ustanovljava kako perspektiva nije faktor o kojem treba voditi računa pri vrednovanju *kvalitete* djela: prisutnost ili odsutnost ispravne perspektivne konstrukcije prostora nemaju nikakve veze s umjetničkom vrijednošću, budući da “perspektiva nije moment koji označava *vrijednost*”, nego “*stilistički* moment” te se kao takva može smatrati “jednom od onih simboličkih formi pomoću kojih se posebni duhovni sadržaj povezuje i intimno identificira s konkretnim osjetilnim znakom.”³⁸ Referenca na Cassirerov koncept simboličke forme, koju Panofsky eksplicitno formulira samo jednom u eseju, predlaže se kao mogući odgovor na potrebu da se povijest umjetnosti ne svede na istragu isključivo empirijsko-deskriptivne ili filološke prirode, nego da poprmi upravo *transcendentalnu* dimenziju, kadru objasniti, služeći se temeljnim pojmovima i apriornim kategorijama, *uvjete mogućnosti* umjetničkih fenomena u njihovoj povijesnosti.

Ideja da povijest umjetnosti mora povijesno-empirijskom istraživanju staviti uz bok razmišljanje transcendentnog tipa ne nastaje s esejem o perspektivi, nego je prisutna još od prvih Panofskyjevih spisa. U eseju iz 1915. naslovljenom *PROBLEM STILA U FIGURATIVNIM UMJETNOSTIMA*, Panofsky kritizira Wölfflinovu tezu, iz djela *TEMELJNI POJMOVI PVIJESTI UMJETNOSTI*³⁹, prema kojoj bi suprotstavljene parove pojmova pomoću kojih se definiraju i razlikuju povijesno-umjetnički stilovi (linearno—slikarsko, površina—dubina, zatvorena forma—otvorena forma, višestrukost—jedinstvo, jasnoća—nejasnoća) trebalo svesti na određene *optičke mogućnosti* kojima se određuje svaki povijesni period. Panofsky smatra kako je pokušaj da se te formalne kategorije formuliraju u *čisto vidljivim* terminima, opisujući povijest pogleda osmišljenu bez povijesnosti psihologije epohe, pogrešan:

38 — Panofsky, *LA PROSPETTIVA COME “FORMA SIMBOLICA”*, str. 50

39 — H. Wölfflin, *CONCETTI FONDAMENTALI DELLA STORIA DELL'ARTE*, predst. G. Nicco, tal. prijevod R. Paoli, Neri Pozza, Vicenza 1999. (H. Wölfflin, *Temeljni pojmovi povijesti umjetnosti*, Kontura, Zagreb, 1998.)

“Ako je sigurno da vizualna percepcija može obuhvatiti linearnu ili slikarsku formu jedino aktivnom intervencijom duha, također je sigurno da je optički stav, strogo govoreći, *duhovni stav prema optičkim datostima*, a isto tako je odnos oka sa svijetom, zapravo, *odnos duha sa svijetom oka*”⁴⁰. Nastojati odvojiti povijest načina gledanja od šireg konteksta kulture jedne epohe, kao i jasno razlikovati sadržaj od njegovog formalnog pokrova, nemoguće je, budući da se u korijenu svake umjetničke forme nalazi “*volja za formom* koja je na neki način imanentna cijeloj jednoj epohi”⁴¹.

Ovakvo pozivanje na “volju za formom” ukazuje, već u eseju iz 1915., na pozadinsku prisutnost pojma *Kunstwollen* (umjetničko htijenje), pojma koji je postavio Riegl, čijoj raspravi Panofsky posvećuje esej naslovljen upravo *IL CONCETTO DI KUNSTWOLLEN*. U tom eseju, objavljenom 1920., razotkriva se neprikladnost svake psihološke interpretacije koja povezuje takvo “umjetničko htijenje”, i individualnu psihologiju umjetnika, s kolektivnom psihologijom neke epohe, ili, još gore, s psihologijom nama suvremenog promatrača. U Riegllovoj povijesti umjetnosti, pravoj “filozofiji povijesti umjetnosti” u hegelijanskom stilu, Panofsky nalazi čitav niz tematskih natuknica koje će kasnije zadobiti središnju ulogu u eseju o perspektivi: prevrednovanje povijesnih razdoblja i umjetničkih oblika koji su daleko od klasičnog koncepta ljepote, objašnjenje odsutnosti linearne perspektive u antičkoj umjetnosti, važnost pojma *Kunstwollen* shvaćenog kao kategorija koja može opisati *imanentni smisao* umjetničke produkcije neke epohe. U eseju iz 1920. Panofsky se koncentrira upravo na ovu posljednju temu, potvrđujući potrebu da povijest umjetnosti povijesno-empirijskom istraživanju pridruži transcendentalnu refleksiju o vlastitim pretpostavkama i vlastitim temeljnim kategorijama: “proučavanju umjetnosti nametnuta je potreba—koja je u području filozofije zadovoljena spoznajnom teorijom—da se pronađe princip objašnjavanja na temelju kojega se umjetnički fenomen može razumjeti ne samo uvijek novim pozivanjem na druge fenomene, u svom *postojanju*, nego i, pomoću proučavanja kadrog prodrijeti onkraj njegovog empirijskog postojanja, u *uvjetima svoga postojanja*”⁴².

U eseju o perspektivi pojam *Kunstwollen* zamijenjuje se pojmom simboličke forme, preuzetim iz filozofije kulture koju upravo tih godina—LA PROSPETTIVA COME FORMA SIMBOLICA je iz 1925. godine, tri toma djela FILOSOFIA DELLE FORME SIMBOLICHE izlaze između 1923. i 1929.—razvija Cassirer, možda kao odgovor na potrebu da se referiraju na filozofski horizont percipiran u nekoj mjeri kao “stabilniji” od kategorija koje postavlja Riegl. U tri objavljena toma djela FILOZOFIJA SIMBOLIČKIH OBLIKA Casirer izvodi ambiciozan projekt usmjeravanja višestrukosti izražajnih formi preko kojih se povijesno razvija ljudska kultura—od jezika do mitske i religiozne misli, od umjetnosti do znanosti—na strukturalno jedinstvo *simboličke funkcije* pomoću koje duh daje formu mogućnostima senzibilnosti, transformirajući “pasivni svijet jednostavnih dojmova” u svijet “čiste duhovne ekspresije”⁴³. Različiti simboli kojima se čovjek koristi kako bi strukturirao, prikazao i opisao stvarnost, prema Cassireru, predstavljaju “različite manifestacije jedne jedine temeljne duhovne funkcije”⁴⁴. Jezik, mitska i religiozna misao, znanost i umjetnost predstavljaju različite simboličke manifestacije jedinstvene sintetičke i oblikovne funkcije koja se nalazi u korijenima ljudske prirode i koja ne predstavlja puko odražavanje stvarnosti, nego elaboraciju simbola u kojima se duh potvrđuje i pomoću kojih se stvarnost gradi i asimilira: “Sve istinske temeljne funkcije duha predstavljaju zajedno sa spoznajom jednu odlučnu karakteristiku, ustrojenu posjedovanjem *izvorno formativne, a ne jednostavno reproduktivne aktivnosti*. Ona ne izražava pasivno postojeći entitet, nego pohranjuje u sebi autonomnu energiju duha, pomoću koje jednostavno postojanje fenomena zadobiva određeno

40 — Panofsky, IL PROBLEMA DELLO STILE NELLE ARTI FIGURATIVE, u LA PROSPETTIVA COME “FORMA SIMBOLICA”, str. 149–150.

41 — Ibid, str.155.

42 — Panofsky, IL CONCETTO DI KUNSTWOLLEN, u LA PROSPETTIVA COME FORMA SIMBOLICA, str. 158.

43 — Cassirer, FILOSOFIA DELLE FORME SIMBOLICHE, I, str. 13

44 — Ibid, str. 8.

‘značenje’, jedinstvenu idealnu vrijednost. To vrijedi za umjetnost kao i za spoznaju; za mit kao i za religiju”⁴⁵.

Koncept simboličke forme koji je razložio Cassirer nesumnjivo ima korijene u Kantovoj filozofiji, no ima također i drugo važno uporište, Leibnizovu teoriju ekspresije, a upravo zbog tog uporišta možemo izdvojiti neke zanimljive podudarnosti koje se tiču Panofskyjeve primjene pojma simboličke forme na perspektivu⁴⁶. S jedne strane, evidentno je da se Cassirer poziva na Kantovu koncepciju spoznaje kao sinteze, na transcendentalni shematizam kao posredujuću formu koja jamči primjenjivost kategorija koje a priori pripadaju domeni intelekta na osjetilne sadržaje, te na koncept “simboličke hipotipoze” koji Kant predstavlja u odlomku 59 djela KRITIKA MOĆI SUĐENJA kao sposobnost koja omogućava osjetilno, indirektno i analogno izlaganje ideja razuma, čisto duhovnih sadržaja koji se ne mogu direktno povezati niti s jednim osjetilnim doživljajem, ali se mogu metaforički izraziti pomoću termina koji upućuju na osjetilnu stvarnost. Cjelokupni projekt Cassirerove filozofije simboličkih formi eksplicitno se poziva na te kantovske korijene, budući da ima namjeru “proširiti na sve duhovne forme rezultate koje je postigla transcendentalna kritika u svrhu čiste spoznaje.”⁴⁷ S druge strane, važno je prepoznati važnost koju je Cassirer pripisao, u razvoju vlastite filozofije simboličkih formi, Leibnizovim tvrdnjama o aktivnoj i konstitutivnoj ulozi simbola u odnosu na misao te o formi prikaza koja karakterizira kako lingvističke simbole, tako i perceptivna stanja ili ideje, koje Leibniz naziva terminom “ekspresija”.⁴⁸ Ono što je zanimljivo za našu raspravu jest činjenica da se—u nastojanju da objasni prirodu ekspresivnog odnosa između lingvističkih znakova i pojmova, između ideja i njihovih autora ili između različitih perceptivnih stanja monada i zajedničkog svijeta čiji su one dio—Leibniz neprestano poziva na geometriju prikaza perspektive, tvrdeći, na primjer, da svaka monada proizvodi drugačiji perspektivni prikaz svijeta⁴⁹. Na taj način, perspektiva postaje temelj Leibnizovog pojma ekspresije, kojim se inspirira Cassirerov pojam simboličke forme, a koji Panofsky na kraju opet primjenjuje na perspektivu.

2.1. VIĐENJA SVIJETA, OSJEĆAJI PROSTORA: PERSPEKTIVA I POVIJEST PERCEPCIJE — Pozivajući se na Cassirerov ambiciozni projekt filozofije kulture, Panofsky nalazi način da umetne povijest umjetnosti u okvir studija različitih simboličkih manifestacija ljudskog duha te odlučuje isprobati ovaj pristup na pitanju perspektive. U četiri dijela od kojih se sastoji esej *LA PROSPETTIVA COME "FORMA SIMBOLICA"* obrađuju se različita pitanja, među kojima se ističe problem utvrđivanja koliko su antički slikari poznavali i u svojim radovima primjenjivali renesansnu konstrukciju perspektive, s ishodišnom točkom zajedničkom za sve pravce okomite na figurativni plan. Kao što je poznato, s ciljem sintetičke rekonstrukcije glavnih oblika prikazivanja prostora od antičke do renesansne umjetnosti, Panofsky negira da se u Vitruvijevoj definiciji "*scenografije*" može pronaći prefiguracija renesansne perspektivne metode, budući da modaliteti prikazivanja prostora svojstveni antičkom slikarstvu odražavaju "osjećaj" ili "doživljaj" prostora (*Raumgefühl*, *Raumanschauung*), jednu vrstu "viđenja" (*Anschauung*) i nešto općenitiji "osjećaj" ili "prikaz svijeta" (*Weltgefühl*, *Weltvorstellung*), potpuno drugačiji od prikaza stvorenih u moderno doba, u koje se smješta i renesansna perspektiva.

45 — Ibid, str. 9–10.

46 — O odnosu između Cassirerovog projekta filozofije simboličkih formi i Leibnizovog koncepta ekspresije, usp. M. Ferrari, Ernst Cassirer. *DALLA SCUOLA DI MARBURGO ALLA FILOSOFIA DELLA CULTURA*, Olschki, Firenca 1996, poseb. pogl. VI (SIMBOLO ED ESPRESSIONE. FONTI LEIBNIZIANE DELLA FILOSOFIA DELLE FORME SIMBOLICHE), str. 171–189.

47 — Cassirer, *FILOSOFIA DELLE FORME SIMBOLICHE*, str. 19.

48 — O lebnizovom konceptu izraza, usp. poseb. M. Mugnai, *ASTRAZIONE E REALTA*, Feltrinelli, Milano 1976.; M. Kulstad, *LEIBNIZ'S CONCEPTION OF EXPRESSION*, "Studia Leibnitiana", 1977. str. 55–76 i C. Swoyer, *LEIBNIZIAN EXPRESSION*, "Journal of the history of Philosophy", 1995., 33., str. 65–99.

49 — O načinu na koji Leibniz pojašnjava vlastiti koncept ekspresije pomoću perspektivne projekcije, te o raznim značenjima ovog odnosa u Leibnizovoj misli, osim upravo citiranih članaka Kulstada i Swoyera, usp. H. Pape, *DIE UNSICHTBARKEIT DER WELT: eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, pogl. 3 str. 139.–204. i A. Somaini, *IL CONCETTO DI PUNTO DI VISTA IN LEIBNIZ*, u *PROSPETTIVA E GEOMETRIA DELLO SPAZIO*, ured. O. Pompeo Faracovi, Agora' Edizioni, Sarzana 2005. (Pubblicazioni del Centro Studi Enriques, 5).

Na više mjesta u eseju Panofsky izlaže ideju prema kojoj “osjećaji” ili “doživljaji” prostora proizlaze iz šireg “viđenja” ili “prikaza” svijeta i manifestiraju se simbolički i povijesno u umjetničkim stilovima prema kojima se prikazuje prostornost. Činjenica da je primat zakrivljene perspektive u primjerenom uspostavljanju prirodne zakrivljenosti mrežne slike moderna umjetnost zaboravlja, proizlazi iz pojave vizualnog stava koji u plošnoj perspektivnoj konstrukciji vidi manifestaciju “posebnog osjećaja (...) prostora ili, ako hoćemo, svijeta (*Raum- ili Weltgefühl*)”⁵⁰. Oblike “pogleda” (*Anschauung*) različitih povijesnih epoha uvjetuju određenim “prikazi prostora” (*Raumvorstellung*), a to objašnjava zašto je “temeljni stav antičke optike (...) bio u suprotnosti s plošnom perspektivom”⁵¹. Antičko slikarstvo predstavljalo je “izraz (*Ausdruck*) karakterističnog doživljaja prostora (*Raumanschauung*) koji se u potpunosti udaljava od modernog” i “prikaza svijeta (*Weltvorstellung*) isto tako specifičnog i dalekog od modernog”⁵².

Na temelju povijesno-umjetničke rekonstrukcije načina prikaza prostora koju je izložio Panofsky u eseju o perspektivi, postoji uvjerenje prema kojem “estetski prostor” i “teorijski prostor”—tj. prostor *prikazan* u umjetnosti i prostor koji *konceptualiziraju* filozofija i znanost—čine dva različita, iako paralelna, oblika *prevođenja* ili *izraza* pomoću kojih se “perceptivni prostor (*Wahrnehmungsraum*)” “ponovno uobličuje u jedno jedino osjećanje (*Empfindung*), koje se u prvom slučaju simbolizira, u drugom podvrgava logičkom oblikovanju.”⁵³ Unutar kulture i *Weltvorstellunga* koji pripadaju svakoj povijesnoj epohi, drugim riječima, figurativne umjetnosti s jedne i konceptualna misao s druge strane čine dvije različite izražajne forme preko kojih se manifestira jedan te isti “osjećaj prostora”, koji se, sa svoje strane, temelji na reinterpretaciji perceptivnog prostora. U korijenu takvog povijesno određenog “osjećaja prostora” te umjetničkih stilova i konceptualnih tvorevina koje se na njega odnose nalazi se, dakle, sfera osjetilnog iskustva, koja proizlazi iz univerzalnog, nepromjenjivog i nadpovijesnog. Opozicija između onoga što je povijesno promjenjivo i onoga što nije, nije, međutim, stroga opozicija između kulture i prirode,

između plana figurativnih povijesno-umjetničkih stilova i nepromjenjivog plana perceptivnog iskustva: na pola puta nalazimo upravo one osjećaje prostora i svijeta, one oblike pojma *Anschauung* koji oblikuju perceptivne podatke “u jedan jedini osjećaj”, stvarajući povijesno promjenive perceptivne i vizualne stavove, očekivanja i vjerovanja.

Problem odnosa između povijesnog razvoja stilova i oblika umjetničkog prikazivanja i sfere vizualne percepcije, kao što je poznato, bio je već u središtu istraživanja povjesničara umjetnosti koji su pripadali Bečkoj školi, kao Wickhoff i Riegl⁵⁴. Posebno je Riegl u poznatoj studiji o kasnorimskoj umjetničkoj industriji⁵⁵ uporno isticao odnos između plana umjetničkog izraza i plana osjetilnog doživljaja. Pozivajući se na dva temeljna načina percepcije koje je opisao Hildebrand u eseju *IL PROBLEMA DELLA FORMA* iz 1893⁵⁶—*približeno*

50 — Panofsky, *LA PROSPETTIVA COME “FORMA SIMBOLICA”*, str.44.

51 — Ibidem. Originalni tekst na njemačkom jeziku jest sljedeći: “Wenn sonach eine Epoche, deren Anschauung durch eine in der strengen Planperspektive sich ausdrückende Raumvorstellung bestimmt wurde...”. Odlomci poput ovog, čini se, aludiraju na usku korelaciju i uzajamni utjecaj između načina gledanja svojstvenog određenoj povijesnoj epohi i od nje proizvedenih oblika prikazivanja.

52 — Ibid, str. 52. Usp. i ovaj odlomak, što se tiče odnosa figurativnog prostora, spekulativnog prostora i geometrijskog promišljanja perspektive: “Svojevoljno orijentiranje modernog figurativnog prostora (*Bildraum*) pokazuje i potvrđuje indiferentnost orijentiranja i udaljenosti modernog spekulativnog prostora (*Denkraum*), i savršeno odgovara (*entspricht*), ne samo vremenski nego i u suštini, stadiju razvoja teorijske doktrine o perspektivi u kojoj se ona, u radu Desarguesa, pretvara u opću projekativnu geometriju, budući da se—zamijenjujući po prvi puta jednostrani euklidski “vizualni stožac” višestranim ‘geometrijskim snopom zraka’—odvaja u potpunosti od smjera gledanja i zato otvara u jednakoj mjeri sve smjerove prostora” (ibi, str. 74–75).

53 — Ibid, str. 54.

54 — O ovoj temi, usp. A. Pinotti, *IL CORPO DELLO STILE. STORIA DELL’ARTE COME STORIA DELL’ESTETICA A PARTIRE DA SEMPER*, Riegl, Wölfflin, Mimesis, Milano 2001.

55 — A. Riegl, *ARTE TARDOROMANA* (orig.nasl.SPÄTRÖMISCHE KUNSTINDUSTRIE), prijevod, kritička nota i bilješke L. Collobi Ragghianti, Einaudi, Torino 1959.

56 — A. von Hildebrand, *IL PROBLEMA DELLA FORMA NELL’ARTE FIGURATIVA*, ured. A. Pinotti – F. Scrivano, *aesthetica*, Palermo 2001. (Vidi srp. prijevod *PROBLEM FORME U LIKOVNOJ UMETNOSTI*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1987.)

gledanje, u kojemu vidjeti postaje “dotaknuti”, i gledanje s *udaljenosti*, koje ne dotiče postupno objekt, nego ga obuhvaća u viđenju cjeline—Riegl predlaže interpretaciju starije povijesti umjetnosti kao procesa koji je od prevlasti taktilnih slika povezanih s gledanjem izbliza (*Nahsicht*) postepeno vodio do optičko-kromatskih slika povezanih s pogledom izdaleka (*Fernsicht*), prolazeći kroz međufazu koju je karakteriziralo “normalno” gledanje (*Normalsicht*). U razvoju koji opisuje Riegl postupna prevlast optičkog nad taktilnim bila je povezana s razvojem pojma *Weltanschauungen* antičkih naroda—od orijentalnih naroda do Grka i Rimljana—i bila je simptom udaljavanja od objektivnosti stvari, prema većoj subjektivizaciji umjetničkog čina.

Deset godina nakon što je objavljena Panofskyjeva studija o perspektivi, u poznatom eseju UMJETNIČKO DJELO U RAZDOBLJU TEHNIČKE REPRODUKCIJE, i Walter Benjamin će se vratiti na temu korelacije između povijesti umjetnosti i povijesti percepcije, tvrdeći, eksplicitno se pozivajući na Wickhoffa i Riegla, da postoji čvrsta veza između razvoja oblika prikazivanja, razvoja produktivnih i reproduktivnih tehnika, i sfere percepcije: “U tijeku dugih povijesnih perioda, zajedno s cjelokupnim načinom egzistencije ljudskih zajednica, mijenjaju se i načini i vrste njihove osjetilne percepcije. Način prema kojem se organizira ljudska osjetilna percepcija—*medij* u koji se ona smješta—nije uvjetovan samo u prirodnom nego i u povijesnom smislu. U epohi invazije barbara, tijekom koje se pojavljuje antička starorimska industrija i *Postanak Beča*, nije samo umjetnost bila drugačija od antičke, nego i percepcija”⁵⁷. U odnosu na Riegla, Benjamin posebno ističe socijalne i tehnološke uvjete koji određuju promjene načina percepcije te samog statusa umjetničkog djela, koje u razdoblju svoje tehničke reproduktivnosti vidi pad svoje kulturalne vrijednosti i aure u korist rasta svoje izlagačke vrijednosti. Osim toga, za razliku od Riegla, povijesno-umjetnički razvoj kojeg opisuje Benjamin ne ide od blizine prema daljini, od taktilnog prema optičkom, nego se razvija suprotno, od *udaljenosti* koja karakterizira kulturalni odnos promatrača s djelom prema *približavanju* koje omogućavaju fotografske reprodukcije.

U odnosu na odlučnu tvrdnju Riegla i Benjamina o paralelizmu između povijesnog razvoja oblika umjetničkog prikazivanja i razvoja onoga što bismo mogli nazvati perceptivni "stilovi", Panofskyjeva pozicija u eseju o perspektivi je neodređenija, budući da se tamo nalaze, kako odlomci u kojima je sfera psiho-fiziološkog ili perceptivnog prostora jasno suprotstavljena transformaciji kojem je podvrgnuta u prikazu perspektive, tako i odlomci u kojima Panofsky ističe važnost "osjećaja" prostora koji se razvija kroz vrijeme oblikujući perceptivni prostor i koji nalazi izraz u konceptualizaciji znanstveno-filozofske misli i u umjetnosti. U ovom slučaju, Panofskyjeva pozicija, čini se, bliža je poziciji Riegla i Benjamina, budući da bi razvoj stilova bio povezan s transformacijama u sferi perceptivnih navika. Ali koje su implikacije Panofskyjevih tvrdnji o paralelizmu između razvoja "osjećaja" prostora i razvoja oblika prikazivanja kada se radi o pitanju statusa promatrača? Prijelaz s jednog oblika prostornog prikazivanja na drugi, osim promjene u shvaćanju prostornosti, označava također pojavu novog oblika promatranja. Panofskyjeve tvrdnje o oscilaciji slike u perspektivi između dva pola, subjektivnog i objektivnog, te o pojavi, s renesansnom perspektivom, figure promatrača "vizionara", kadrog preuzeti u prostoru slike ulogu svjedoka sudionika, čini se da ukazuju na činjenicu kako postoji jasna povezanost između oblika prikazivanja, perceptivnih navika i oblika promatranja. Povezanost koju Panofsky istražuje u svjetlu načina na koji se subjektivno i objektivno prožimaju u svakoj simboličkoj formi i s obzirom na dinamiku koja u perspektivnoj slici vidi stalnu oscilaciju između stvaranja udaljenosti i njezinog poništavanja je tema koja je, kao što ćemo vidjeti na kraju, prisutna već u Warburgovim raspravama o simbolu.

57 — W. Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", u ID., *L'OPERA D'ARTE NELL'EPOCA DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA. ARTE E SOCIETÀ DI MASSA*, uvod C. Cases, tal.prij. E. Filippini, bilješka P. Pullega, Einaudi, Torino 2000., str. 24. (Vidi hrv. prijevod "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije" u: *ESTETIČKI OGLEDI*, Zagreb: Školska knjiga, 1986.) O problemu povijesnosti oblika percepcije u Benjaminu, usp. A. Pinotti, *PICCOLA STORIA DELLA LONTANANZA*, WALTER BENJAMIN STORICO DELLA PERCEZIONE, Edizioni Libreria Cortina, Milano 1999.

————— 2.2. STAVLJANJE PERSPEKTIVE U PERSPEKTIVU — Što se tiče prožimanja objektivnog i subjektivnog koje karakterizira perspektivu kao simboličku formu, Panofsky stalno iznova ustvrđuje da se u slučaju renesansne linearne perspektive subjektivnost perceptivnog prostora objektivizira pomoću uvođenja preciznih geometrijskih zakona koji prostor perspektive čine isključivo *matematičkim* prostorom. “Osjećaj prostora” koji perspektiva izražava i čiju konceptualizaciju najavljuje—što je slučaj samo s Decartesovom analitičkom geometrijom i prvim koracima koje je Desargues napravio u smjeru projektivne geometrije u prvoj polovici XVII. stoljeća—jest osjećaj *beskonačnog, homogenog i izotropnog* prostora; potpuno drugačijeg prostora, čak “proturječnog”, u usporedbi s konačnim, dishomogenim i anizotropnim karakterom *percipiranog* prostora: “vjerna perspektivna konstrukcija potpuno apstrahira strukturu psiho-fiziološkog prostora: ne samo njezin rezultat, nego čak i njezin kraj jest realizirati u prikazu prostora onu homogenost i afinitet transformacije psiho-fiziološkog prostora u matematički, koji neposredan *Erlebnis* prostora ignorira. Ona negira razliku između ispred i iza, između desno i lijevo, između tijela i supostavljenog elementa, kako bi stopila sve djelove i sadržaje prostora u jedan jedini ‘*quantum continuum*’”⁵⁸.

S takvom transformacijom prostora osjetilnog iskustva, perspektiva prisvaja *sintetičko* i *oblikovno* djelovanje koje Panofsky pripisuje, slijedeći u tome Cassirera, svim oblicima simbolizacije i, dakle, svim oblicima umjetničkog izražavanja. Kao što čitamo u eseju iz 1925. naslovljenom *SUL RAPPORTO FRA LA STORIA DELL'ARTE E LA TEORIA DELL'ARTE*, “umjetnost se u svakom slučaju definira i koja se god njezina grana proučava, ispunjava svoj specifični zadatak *oblikujući osjetilne podatke*. Ovo odgovara tvrdnji da umjetničke realizacije zadržavaju *plenum*, svojstven osjetnoj percepciji, a ipak podvrgavaju taj plenum određenom redosljedu, postavljajući mu na taj način granicu; odgovara, drugim riječima, tvrdnji da se u svim umjetničkim djelima mora dogoditi susret, bilo kakve vrste, između *plenuma* i forme, između polova ove temeljne opozicije”⁵⁹. Interpretacija umjetničke djelatnosti kao djelatnosti koja formira i objektivira prisutna je već u eseju o konceptu *Kunstwollen* iz 1920., u kojem Panofsky govori o

umjetnosti kao o “sukobu koji realizira i objektivira, te koji teži definitivnim rezultatima, formativnoj snazi i materijalu koji se oblikuje”, a ne kao o “subjektivnoj manifestaciji osjećaja ili pak egzistencijalnoj profesiji određenih individua”⁶⁰.

U okviru interpretacije umjetničkih činjenica utemeljene na sintetičkoj i objektivizacijskoj funkciji simboličkih formi, renesansna perspektiva predstavlja se kao posebno značajan oblik prikaza, na temelju odnosa koji ima s vizualnom percepcijom. Ta albertijanska koncepcija slike u perspektivi kao sjecišta “piramide gledanja” čiji se vrh nalazi u oku promatrača, a baza u prikazanom predmetu, izgleda da se predstavlja kao pravi pravcati emblem sposobnosti perspektive da kristalizira i da oblik kaosu osjetilnih podataka koje vid nudi, ostvarujući susret i posredovanje između subjektivnosti i objektivnosti što se, prema Panofskom, manifestira u svakom umjetničkom proizvodu. U isto vrijeme, važno je naglasiti kako renesansna perspektivna konstrukcija konstituira posebno značajan fenomen i za povijest umjetnosti povijesnog i relativističkog pečata, budući da sami koncepti “viđenja svijeta” (*Weltanschauung*) te *Standpunkt* shvaćen kao povijesno određena točka gledišta dolaze iz leksika i funkcioniranja prikaza u perspektivi. Smatrati perspektivu povijesno određenom simboličkom formom koja izražava jasno određeno “viđenje svijeta” dovelo je, dakle, do učinka neke vrste *mise en abîme*: stavljanje u perspektivu (povijesnu) perspektive (umjetničke), prema čemu umjetnička perspektiva predstavlja izraz “točke gledišta” i “prikaza svijeta” svojstvenog modernom dobu. No, ovaj oblik povijesnog relativizma ublažen je, u Panofskyjevom eseju, nizom teza usmjerenih na spašavanje povijesti umjetnosti od zanosa relativizmom i na određivanje prednosti jedne forme prikazivanja prostora nad ostalima.

Što se tiče prve točke, povijest umjetnosti kakvu predlaže Panofsky u eseju o perspektivi čini se čvrsto postavljena u nadređenoj poziciji koja joj omogućava *usporedbu* raz-

58 — Panofsky, LA PROSPETTIVA COME “FORMA SIMBOLICA”, str. 40.

59 — ID., SUL RAPPORTO TRA LA STORIA DELL’ARTE E LA TEORIA DELL’ARTE, u LA PROSPETTIVA COME FORMA SIMBOLICA, str. 180.

60 — ID., IL CONCETTO DI KUNSTWOLLEN, u ibi, str. 174.

ličitih simboličkih formi te rekonstrukciju transcendentálnih uvjeta koji omogućuju formiranje različitih povijesno-umjetničkih stilova s obzirom na različite “prikaze svijeta”, različite “uvjete gledanja”⁶¹, te različite “osjećaje prostora”. Na taj način, ona dovodi do onog *panoramskog* pogleda za koji je već Cassirer smatrao kako ga treba sačiniti upravo od filozofije kulture usmjerene na prepoznavanja glavnih simboličkih formi pomoću kojih se manifestira duh, “točka gledišta koja bi se nalazila iznad svih ovih oblika, ali se ipak ne bi nalazila jednostavno onkraj njih. Točka gledišta koja bi omogućavala da se jednim pogledom obuhvati cjelina, a koja ipak ne bi težila obuhvatiti ništa drugo do čisto imanentni odnos tih formi, a ne odnos koji one imaju s nekim bićem ili ‘transcendentnim’ principom. Pojavila bi se tako sistematična filozofija duha u kojoj bi svaka pojedina forma dobila značenje samo zahvaljujući poziciji na kojoj se nalazi, u kojoj bi njen sadržaj i značenje bili određeni bogatstvom i specifičnom prirodom odnosa i veza s drugim duhovnim energijama te na kraju s njihovom cjelinom”⁶². Zadaća filozofije simboličkih formi u tome je slična, prema Cassirerovim riječima, onoj *characteristica universalis* koju je osmislio Leibniz: radi se upravo o “dostizanju sistematične vizije cjeline različitih težnji za ekspresijom”, s ciljem ocrtavanja “gramatike simboličke funkcije kao takve”⁶³. Istovjetno tome, prema Panofskom, povijest umjetnosti zamišljena kao sastavni dio filozofije kulture, koja teži spoznajnoj rekonstrukciji raznih oblika prikazivanja, pokazuje tendenciju zauzimanja nadređene pozicije s koje je moguće sistematično povezivanje pojava raznih *Weltvorstellungen*, raznih “osjećaja” prostornosti te raznih figurativnih jezika.

Što se tiče druge točke, tj. mogućnosti da se definira *hijerarhija* različitih povijesno određenih simboličkih formi na temelju pozivanja na nadpovijesne elemente, Panofsky predstavlja dvije, na neki način suprotstavljene, teze. S jedne strane, između različitih simboličkih formi pomoću kojih se izražavaju različiti povijesno određeni “prikazi svijeta”, prikaz prostora kakvog vidimo u starijem slikarstvu čini se superioran u odnosu na renesansnu linearnu perspektivu zahvaljujući svojoj većoj vjernosti zakrivljenosti mrežne slike. Dakle, mrežna slika je u ovom slučaju u funkciji krite-

rija na temelju kojeg se potvrđuje superiornost zakrivljene perspektive u odnosu na plošnu. S druge strane, renesansna linearna perspektiva, čini se, ponovno zadobiva primat zahvaljujući vlastitoj sposobnosti stvaranja superiorne forme “objektivacije subjektivnosti”⁶⁴ i to pomoću transformacije subjektivnog perceptivnog prostora u matematički objektivni prostor, konstruiran prema univerzalnim i ponovljivim geometrijskim postupcima. U ovom slučaju, čini se da se superiornost renesansne perspektive temelji na njezinoj sposobnosti da u sebi sažima, na posebno pregnantan način, konstitutivne karakteristike svih simboličkih formi i svakog umjetničkog stvaranja, tj. sposobnosti da u osjetilno ruho zaogrne duhovni sadržaj te da u objektivnoj formi izrazi ishod subjektivnog djelovanja.

147

——— 2.3. UDALJENOST I NJEZINO PONIŠTAVANJE — No, kao što proizlazi iz posljednjih stranica Panofskyjeva eseja, objektivacija subjektivnosti koju je stvorila slika u perspektivi nema kao rezultat statičnu i dovršenu sintezu, nego, naprotiv, konstantnu napetost i oscilacije između dva pola subjektivnog i objektivnog, što perspektivnu metodu čini “dvosjeklim mačem” i objašnjava svu dvosmislenost odnosa slike u perspektivi i pogleda promatrača kojemu se obraća. Motivi na kojima se temelji ova zakučasta dvosmislenost

61 — Sam Cassirer potvrđuje da svaka simbolička forma određuje precizne “uvjete gledanja”: “Spoznaja, kao i jezik, mit i umjetnost ne ponašaju se kao obično ogledalo koje ne čini ništa drugo do odražava slike datosti vanjskog bića ili unutarnjeg bića koji se u njemu stvaraju, nego su, umjesto hladnih sredstava tog tipa, pravi pravcati svjetleći izvori, *uvjeti gledanja*, kao što su izvori svake radnje” (FILOSOFIA DELLE FORME SIMBOLICHE, I, str. 30–31).

62 — Ibid, str.16.

63 — Ibid, str. 21.

64 — “Kod perspektive ne postoji samo ona koja je u očima teoretičara i renesansnih umjetnika bila uzdizanje umjetnosti u ‘znanost’, nego i racionalizacija do te mjere subjektivnog vizualnog dojma da je sad mogla konstituirati temelj za konstrukciju čvrsto utemeljenog empirijskog svijeta ili pak, u potpuno modernom smislu, ‘beskonačnog’ (...) tako je realiziran prijelaz iz psihofiziološkog u matematički prostor; drugim riječima, objektivacija subjektivnosti” (Panofsky, LA PROSPETTIVA COME “FORMA SIMBOLICA”, str. 71).

perspektive različiti su, ali mogu se svesti na stalnu oscilaciju simboličke forme perspektive između stvaranja i nedostatka *udaljenosti* između promatračeve točke gledišta i prikazanih predmeta. Kao što smo već mogli pročitati u odlomcima citiranim na početku, perspektiva “stvara udaljenost između čovjeka i stvari (...) no zatim uklanja tu udaljenost, apsorbirajući na određeni način u oku čovjeka svijet stvari koji postoji autonomno ispred njega”, na takav način da “povijest perspektive može biti shvaćena istovremeno kao trijumf osjećaja stvarnosti koji distancira i objektivira (*ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssins*) ili pak kao trijumf volje za moć čovjeka koji teži poništavanju svake udaljenosti (*ein Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens*); bilo kao utvrđivanje i uređivanje vanjskog svijeta, bilo kao proširivanje ja sfere”⁶⁵.

Nietzscheova jeka koja odzvanja u spomenutoj “volji za moć” (*Machtstreben*) nije, naravno, lišena implikacija u studiji o perspektivi: zapravo je poznato da u posljednjoj fazi svoje misli Nietzsche naglašava kako se volja za moć (*Wille zur Macht*) razotkriva stavljanjem u perspektivu uređenja vrijednosti i istine koji su u neprestanom sukobu jedni s drugima. Oдавde potječe uvođenje termina “perspektivizam” (*Perspektivismus*) u svrhu opisivanja manjka vjerovanja u jedan jedini “stvarni svijet” koji bi mogao obuhvatiti subjekt shvaćen kao stabilna osnova⁶⁶. U kontekstu argumentacije kakvu razvija Panofsky—koji se, kao što smo vidjeli, smješta u potpuno drugačiji filozofski horizont, horizont filozofije kulture neokantovske linije zasnovan na konceptu simboličke forme—ovo prikriveno prizivanje “volje za moć”, čini se, želi naglasiti da je osnovna oscilacija perspektivnog prikaza između pola *objektivnog* uređenja fenomenološke stvarnosti i pola naglašavanja zavisnosti slike od *subjektivne* točke gledišta, napetost osuđena da ostane nerješena. Renesansna perspektiva izražava tako potrebu da se mnogolik aspekt fenomenološke stvarnosti usmjeri na jedinstvo prostora perspektive koji svoj baricentar ima u oku i, dakle, na volju za moć jednog ja koje teži da apsorbira u sebi stvarnost koja ga okružuje, ali u isto vrijeme, pomoću samih geometrijskih zakona perspektive, potvrđuje autonomiju objekta, koji se otkriva na sve nag-

lašeniji način—kao što će se dogoditi kasnije s kodifikacijom pravokutnih i aksonometrijskih projekcija—iz odnošenja na točku gledišta konkretnog promatrača.

Ovakva koncepcija perspektive kao simboličke forme u neprestanoj napetosti između dvaju polova—pola objektivirajuće udaljenosti i pola poništavanja udaljenosti koji stvara “volja za moć” koja teži asimilaciji vlastitog objekta—podsjeća, čini se, ne toliko na Cassirerovu koncepciju simbola kao slobodne duhovne sinteze, koliko na ideju *polariteta* koji, prema Warburgu, karakterizira cijeli simbolički univerzum. Sama tema udaljenosti i njezinog poništavanja kao prostor unutar kojega se objašnjava čovjekova produkcija simbola, jest eminentno warburgijanska tema, kao što se jasno vidi iz uvoda u MNEMOSYNE: “Svjesno stvaranje udaljenosti između Ja i vanjskog svijeta možemo opisati kao temeljni čin ljudske civilizacije. Ako prostor između Ja i vanjskog svijeta postane podloga umjetničkog stvaranja, tada su zadovoljene premise zahvaljujući kojima svijest o toj distanci može postati trajna socijalna funkcija koja, pomoću ritmičke izmjene identifikacije s objektom i povratka pojmu *sophrosyne*, označava ciklus između kozmologije slika i kozmologije znakova”⁶⁷. Pozivajući se na teoriju simbola kakvu je izložio

65 — Ibi, str. 72.

66 — Usp., na primjer, fragment br. 481 zbirke poznate kao VOLJA ZA MOĆ: “Ne postoje činjenice, nego samo interpretacije (...) subjekt nije nešto dano već nešto naknadno zamišljeno, postavljeno u pozadinu (...) svijet je spoznatljiv; ali ga se može *interpretirati* na drugi način: on nema jednu smisao iza sebe, nego njih bezbroj. *Perspektivizam*.” (F. Nietzsche, VOLJA ZA MOĆ, posthumni fragmenti, uredio P.Gast – E. Förster – Nietzsche, nova tal. edicija, ured. M.Ferraris – P.Kobau, Bompiani, Milano 2001., str. 271–272).

67 — A. Warburg, MNEMOSYNE. *L'Atlante delle immagini*, ured. M. Warnke, u suradnji s C. Brinkom, tal.ediciju uredio M. Ghelardi, Arago, Torino 2002., str. 3. O temi udaljenosti, usp. također A. Warburg, IL RITUALE DEL SERPENTE. *Una relazione di viaggio*, tal. prijevod G. Carchia – F.Cuniberto, Adelphi, Milano 1998., str. 65–66: “Suvremena civilizacija čisti se od poganstva (...) Civilizacija strojeva uništava ono što je prirodna znanost, proizšla iz mita, teškom mukom osvojila: prostor za molitvu, kasnije pretvoren u prostor za razmišljanje. Moderni Prometej i moderni Ikar, Franklin i braća Wright, izumitelji zrakoplova: oni su ti kobni *razaratelji smisla udaljenosti* koji prijete survati svijet u kaos. Telegraf i telefon uništavaju kozmos. Mitska i simbolička misao, u naporu da produhove odnos čovjeka i svijeta koji ga okružuje, stvaraju prostor za molitvu ili za misao, koji električni kontakt u trenu ubija.”

Friedrich Theodor Vischer, Warburg drži da je svaki simbol koncentracija mogućih smislova koji osciliraju između suprotnih polova⁶⁸, a u uvodu *MNEMOSYNE* identificira takve “krajnje polove” psihičkog stava i društvene memorije u “čistoj kontemplaciji” i “orgijastičnom zaboravu”, otkrivajući tako “polarnu funkciju umjetničkog čina, koja oscilira između imaginacije koja je sklona identificiranju s objektima, i racionalnosti koja se od nje nastoji distancirati”⁶⁹.

U svom pokušaju da objasni podvojeno određenje perspektive kao simboličke forme, Panofsky se tako našao pred dvije različite verzije simboličkog. S jedne strane, Cassirerovo viđenje prema kojemu svaka simbolička forma ostvaruje progresivno udaljavanje u odnosu na prikazanu stvarnost: onomatopejski lingvistički znakovi postaju konvencionalni znakovi, osjetilna spoznaja postaje slobodna proizvodnja simbola i konceptualnih odnosa. To je progresivno udaljavanje od osjetilne stvarnosti koje bi se u slučaju perspektive manifestiralo, prema Panofskom, kao transformacija perceptivnog prostora u matematički prostor, evidentirajući tako obrat, koji je već Cassirer naglasio u *INDIVIDUO E COSMO NELLA FILOSOFIA DEL RINASCIMENTO*, između teorije umjetnosti i znanstvene spoznaje⁷⁰. S druge strane, pak, nalazi se Warburgova teza u kojoj autor ustanovljuje podvojenu i polarnu prirodu svojstvenu svakom simbolu, koja u sebi zatvara i sintetizira određene “formule patosa” (*Pathosformeln*) koje su se smjestile u društvenu svijest i koje su osuđene da se kroz vrijeme, periodički, ponovno pojavljuju. To je polaritet koji je Warburg interpretirao u svjetlu nitzscheanske opozicije između apolinijskog i dionizijskog, izolirajući dva ekstrema, čistu kontemplaciju s udaljenosti i orgijastički zaborav koji vodi identifikaciji sa simbolom.

U eseju o perspektivi, tamo gdje treba izvući zaključke oko spoznajnog statusa slike u perspektivi i njezinog odnosa s promatračem, izgleda da se sam Panofsky koleba između Warburgove i Cassirerove pozicije. Slijedeći Warburga, ustvrđuje da polaritet između uspostavljanja udaljenosti i njezinog poništavanja koji se manifestira u perspektivi nije polaritet kojem je predodređeno da bude nadiđen u nekoj sintezi višeg reda, nego da se zadrži kao

konstitutivni element ove simboličke forme. Slijedeći Cassierea, napušta opoziciju između apolinijskog i dionijskog te interpretira polaritet slike u perspektivi u svjetlu prožimanja subjektivnog i objektivnog, opazivši u perspektivi jedan od momenata u kojemu se povijesno manifestira svjesnost subjekta o konstitutivnoj ulozi vlastitih kategorija i vlastitih reprezentacijskih shema.

Panofskyjeva interpretacija veze između slike u perspektivi i promatrača odnosi se, dakle, na igru blizine i udaljenosti koju je već Alberti opisao u djelu *DE PICTURA*, ali interpretira ovu igru u svjetlu Warburgovog koncepta polarnosti simbola i Cassirerovog koncepta simboličke forme. Ono što je kod Albertija bio proces približavanja promatračeva pogleda slici, kod Panofskyja tako postaje neriješeno kolebanje između udaljenosti koja objektivira i blizine koja teži asimilaciji, između uzdizanja autonomije prikazane stvarnosti i njezine apsorpcije u ja sferu. Mimetičku i spoznajnu valjanost svojstvenu slici u perspektivi i prirodu promatračeva pogleda usmjerena na nju Panofsky kasnije objašnjava u vezi s povijesnošću jednog određenog “osjećaja” prostora, potvrđujući implicitnu korelaciju između oblika umjetničkog prikazivanja, perceptivnih navika koje one prevode u sliku i oblika promatranja koje uzrokuju. U tom smislu, dakle, promatrač nije anonimni nadpovijesni subjekt, nego figura koja se gradi u odnosu na povijest oblika i tehnika prikazivanja te u odnosu na “osjećaje prostora” i “prikaze svijeta” svojstvene određenoj povijesnoj epohi.

68 — O temi polariteta kod Warburga, usp. A. Pinotti, *MEMORIE DEL NEUTRO. Morfologia dell'immagine* in A. Warburg, *MIMESIS*, Milano 2001, poseb. pogl. 10 (POLARITET), str. 177–184.

69 — Warburg, *MNEMOSYNE*, str. 3.

70 — Cfr. E. Cassirer, *INDIVIDUO E COSMO NELLA FILOSOFIA DEL RINASCIMENTO*, La nuova Italia, Firenze 1963., poseb. pogl. IV (IL PROBLEMA DEL SOGGETTO E DELL'OGGETTO NELLA FILOSOFIA DELLA RINASCENZA), str. 197–298.